

Stanisław Ignacy Witkiewicz: između Oca i *Majke*

Godinu 2015. poljska kultura dočekuje u znaku dviju obljetnica: 130. obljetnice rođenja Stanisława Ignacyja Witkiewicza, poznatijeg pod pseudonimom Witkacy, koji je rođen 24. veljače 1885. godine u Varšavi, i stote obljetnice smrti njegova oca, Stanisława Witkiewicza, koji je umro 5. rujna 1915. godine u, tada austrougarskom, hrvatskom Lovranu. Naime, obojica Witkiewiczima imaju za poljsku kulturu posebno značenje: dok je otac bio ne samo poznati slikar, kritičar umjetnosti, tvorac i propagator tzv. tatranskog stila u arhitekturi, nego, prije svega, jedan od najvećih društvenih autoriteta Mlade Poljske, njegov sin jedinač – također slikar i teoretičar umjetnosti, ali i dramatičar, romanopisac, filozof, kritičar, pa i sjajan fotograf – nedvojbeno je jedan od najpoznatijih poljskih umjetnika čitavog 20. stoljeća u svijetu.

Doba koje omeđuju navedeni datumi prožeto je, u okvirima matične poljske kulture, fundamentalnim promjenama: dok generacija ranih modernista, među kojima je i Witkiewicz otac, ispituje i traži mogućnosti afirmacije estetike naturalizma, apologije prirodnog čovjeka i njegova zavičaja, ali i socijalnih i ideoloških temelja za oblikovanje modernog poljskog društva kao uvjeta za ponovno stjecanje državnosti – a time i ostvarenje turobnog devetnaestostoljetnog poljskog sna – Witkiewicz sin i njegova generacija, tzv. treća generacija poljskih modernista, premda svjesna svojih filozofskih i estet-

skih korijena – od Schopenhauera do Nietzschea, od Weiningera do Stanisława Brzozowskog – društvenim problemima prilazi s osjećajem prezira, gajeći, prije svega, stav o istrošenosti svih oblika stare kulture „na umoru“. To je točka u kojoj se Witkacyjeva mladopoljska svijest pretvara u njezinu grotesknu deformaciju, a njegova umjetnost u sredstvo obračuna s kulturom koja, sukladno vlastitom katastrofističkom historiozofskom nacrtu,¹ nužno odlazi u ropotarnicu povijesti. Ta kasna modernistička svijest, u koju je upisan tragičan predosjećaj svake individualne, pa i vlastite suvišnosti u obzoru nove, masovne kulture što neumitno mijenja temelje socijalnih odnosa, ali i psihologije jedinke u njoj, postat će uskoro zalogom njegove avangardne transformacije: grčevite potrage za partnerima koji će biti u stanju prihvatiti Witkacyjevu intimnu podvojenost između starog i novog svijeta, odnosno između antinomičnih očevih pedagoških postulata – kojima je ovaj inzistirao na individualnom razvoju sina kao umjetnika, ali i maksimalnoj socijalnoj angažiranosti² te avangardnog entuzijazma u uvjetima novostečene slobode u obnovljenoj Poljskoj – nakon što će povijesna matica krajem Prvog svjetskog rata otvoriti put prema njezinoj restituciji. No u



Stanisław Ignacy Witkiewicz

toj matici Witkacy će i sam podleći unutarnjim antinomi-
jama svoga intelektualnog bića: nepripravan da prihvati
građansko-optimistički ili pak revolucionarni zanos vode-
ćih avangardista, ostat će „zarobljen“ svojom genezom:
modernističkim strahom od dolazeće mravlje civilizacije.
U tom polju zagospodarit će svojim najjačim oružjem –
razornom groteskom.

Nakon stvaranja estetičkog i katastrofističkog sustava u
traktatu *Nove forme u slikarstvu i otuda proizišli nespo-
zum* (*Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporo-
zumienia*, 1919.), koji je nastajao još od 1913. godine i u
čiji su podtekst upisani njegovi burni, osobni doživljaji
„prisilnog“ izgnanstva u Australiju (1914.) te povratka u
ratnu i revolucionarnu Rusiju (1915.), u kojoj je taj „su-
višni čovjek“, tragično opterećen osjećajem krivnje zbog
samoubojstva zaručnice uoči Prvog svjetskog rata, poku-
šavao pronaći smisao vlastite egzistencije – upravo su go-
dine 1918. i 1926. one granice u kojima će Witkacy, sili-
nom svoga intelektualnog i umjetničkog angažmana, uro-
niti u vrtlog poljskih avangardnih zbivanja, sklapajući i
raskidajući saveze s raznovrsnim formacijama: od ekspre-
sionista i formista do futurista i skamandrita – ne nalaze-
ći istinskog partnera ni u jednoj od njih. To je vrijeme u
kojemu će „eksplozirati“ prije svega kao slikar, ali i kao
dramatičar, pokušavajući na primjeru vlastite umjetnosti
dokazati ispravnost teorije tzv. Čiste forme koju je – izve-
denu i oprimjerenu na slikarskom materijalu – izložio u
Novim formama, da bi je nešto kasnije proširio na druge
umjetničke medije kojima se bavio, prije svega na podru-
čje drame i kazališta, o čemu svjedoči njegova knjiga *Tea-
tar* (*Teatr*, 1922.). U brojnim teorijskim i kritičkim radovi-
ma, koje je okupio u toj knjizi, Witkacy se predstavio kao
strasni reformator, otkrivajući – s jedne strane – da je po-
lazišna točka njegove estetske svijesti namjera da se u
uvjetima modernog društva reformira kazalište kao medij
izazivanja „metafizičkog osjećaja“, dok ga je – s druge
strane – njegov postulat „formalne“ *deformacije* kao pred-
uvjeta za ostvarenje tog cilja zapravo približavao avan-
gardnom osjećaju za *začudnost*, izraženu u svim tvarnim
elementima kazališnog medija, uključujući i njegovu po-
sebnu dimenziju – *djelovanje*. I dok u prvom aspektu pre-
poznajemo Witkacyja kao sudionika Velike modernističke
kazališne reforme, koja je nastojala obnoviti metafizičke

dimenzije kazališnog čina, u drugom nam se on otkriva
kao dekonstruktor ne samo dramskih i kazališnih kon-
vencija, nego i svih zatečenih oblika naslijeđene kulture,
pa time i one vlastite – modernističke. U prvom aspektu
on, dakle, ostaje modernist – teorijski rečeno: dionik tzv.
individualne kulture na umoru – u drugom, pak, ulazi u
društvo avangardnih eksperimentatora čija je pozornost
usredotočena na formalna istraživanja u području jezika,
scenografije, glume... Upravo ta dvostruka postavljenost
– bivajući i unutar modernizma, i izvan njega – specifično
je obilježje Witkacyjeva stvaralačkog bića, pri čemu nave-
denu protuslovlje možda najbolje sažima sintagma „meta-
fizička forma“, koja je bila i jest nedostižni cilj njegove teo-
rije: jer, Witkacy je – svjestan svog modernističkog pro-
kletstva, bio zapravo uvjeren u zaludnost svog projekta.
Konačno, u istinskom smislu, on i jest glavni „junak“ vla-
stitih tragifarsi – kako najčešće žanrovski definiramo nje-
gove „metafizičke komedije“ – u čijoj pozadini odzvanja
kazališni postulat Tadeusza Micińskiego, posljednjeg polj-
skog dramatičara i umjetnika kojeg je istinski cijenio, a čiji
se kazališni *credo* sažima u figuri: „postaviti vlastiti mozak
na scenu“... Na taj način sredstvo njegova (auto)obračuna
postaje svekolika teatralizacija: i svijeta, i sebe sama u
njemu.

Dakle, od 1918. do 1926. godine Witkacy piše čak tride-
setak dramskih tekstova u kojima provjerava mogućnosti
Čiste forme u kazalištu – u onome mediju koji mu je, kao
književniku, bio na raspolaganju – jer u to vrijeme nije su-
djelovao u kazališnim eksperimentima, kao ni u realizaci-
jama svojih tekstova u poljskim repertoarnim teatrima –
premda je na reakcije kazališnih kritičara često burno rea-
girao. No i u njegovim dramskim tekstovima možemo pro-
naći metakazališnu matricu koja nudi odgovore redatelj-
ima i koja otkriva Witkacyjevu viziju teatra u doba „ra-
zularenosti forme“. U tim tragifarsama dekonstruirao je
svoje kulturno polazište – ideju modernizma, a posebice
realistički teatar – građansko kazalište iluzije, i činio je to
groteskizacijom svih njezinih elemenata: od ideje i kom-
pozicije do govora i djelovanja. Jer svi navedeni elementi,
u očistu njegova katastrofizma, svoje istinsko značenje
iskazuju kao prefabrikati kulture osuđene na skori nesta-
nak. Štoviše, na meti njegove groteske naći će se i ona
kazališna misao koja je svoju snagu gradila upravo na

kritici poljske malograđanske i filistarske svijesti s prijeloma
stoljeća: od dramaturgije naturalističke i panbiologi-
stičke *psibiševštine* do velikog simbolističkog teatra
Stanisława Wyspiańskiego. No, kao što ćemo vidjeti, ta polj-
ska dimenzija i nije za njega bila toliko važna, već je svoj
obračun – kako će potvrditi upravo *Majka* – usmjerio prema
mnogo ambicioznijem cilju: u njegovu fokusu naći će
se sama matica kazališne kulture modernizma, najveća
imena europske drame s prijeloma stoljeća: Henrik Ibsen
i August Strindberg.

U tom furioznom dramskom pregnuću, vremenski suklad-
nom s usponom i padom poljske avangarde (pa i one ka-
zališne), *Majka* (*Matka*, 1924.) zauzima istaknuto mjesto:
nastaje na vrhuncu potrage za oblikom koji bi najadekvat-
nije izrazio postulate Čiste forme s jedne strane, ali koji bi
jednako tako, ili možda još i više, u mediju ekskluzivno
kazališnih kodova pokazao disfunkcionalnost svih, pa i
teatralnih znakova kulture na umoru, dakle: istrošenost
njezina polazišta – realističkog teatra, ali njezine kritičke
korekcije – modernističkog teatra Ibsena i Strindberga. Ili,
kako je u jednoj od najpotpunijih interpretacija tog ko-
mada definirao poznati promicatelj njegove dramaturgije,
ugledni američki teatrolog Daniel Gerould, uspoređujući
Witkacyjev radikalizam s Pirandellovim pokušajima odbacivanja
tradicionalnih dramskih formi: „Witkacyjeva ‘ne-
ukusna’ drama najprije rugalački prezentira, da bi zatim
strasno opustošila bogato naslijeđe europskog kazališta u
realističkom stilu zajedno s kulturnom tradicijom s kojom
je započeo taj devetnaestostoljetni umjetnički pokret.“³
Majka je komad u kojemu je središnji lik jedna od gro-
tesknh dramskih transformacija samoga Witkacyja: Leon
Ugorowski, produkt meزالijanse (deklarasirane) aristokrati-
je i razbojničkog društvenog elementa, svoj društveni sta-
tus želi steći teorijama o nužnosti zaustavljanja neumit-
nog povijesnog procesa uniformizacije i omasovljenja te
sav svoj napor usmjerava na širenje ideje o potrebi sve-
snog djelovanja na obrani individue. No, s druge strane,
taj posvećeni „teoretičar“ i „prorok“ infantilno je ovisan o
Majci, koja ga uzdržava, zarađujući pletenjem, pri čemu
polagano gubi vid, da bi njezin sin jedina imao dovoljno
novca za svoje velike ideje. Kada ona najzad oslijepi, Leon
otkriva svoju drugu stranu: postaje špijun i svodnik, a
svoju mladu ženu čini prostitutkom, dok sam vodi život

narkomana, sumnjiva moralnog profila. Nakon lude koka-
inske orgije tijekom koje Majka umire zbog predoziranja,
Leon se nađe u zatvorenoj mračnoj ćeliji bez prozora, na
čijem središtu stoji postament s Majčinim truplom. Nepo-
znata mlada žena koja pristiže pokazuje se njegovom
majkom od prije trideset godina, iz vremena prije njegova
rođenja. Na taj način odrasli Leon susreće sebe kao em-
brija u majčinu krilu. Živa majka zatim kida na komade
Majčino truplo, koje se pokazuje lutkom od slame i krpa.
Nakon izlaska gostiju Leon, koji ostaje sam, postaje žrt-
vom pridošlih Radnika, koji izlaze iz goleme cijevi spušte-
ne sa stropa.

Kao što pokazuje Gerould, dva temeljna motiva koji orga-
niziraju *Majku* su vampirizam i meزالijansa: Leon je vam-
pir koji isisava Majku, dok njega slijede „manji“ vampiri
poput Zofije i njezina oca. Ta operacija ima svoj performa-
tivni, ali prije svega – u dramskom mediju – metaforički
karakter: tu Witkacy koristi svoju omiljenu tehniku „nada-
vanja prenesenim značenjima doslovni kazališni karak-
ter“⁴ – materijalizira na sceni svoje (dramske) vampire i
njihove žrtve. S druge strane, svi glavni likovi nalaze se u
odnosu meزالijanse: Leon, koji je začeta na taj način, ženi
se sa Zofijom te i sam postaje akterom nove meزالijanse.
I dok je vampirizam motiv koji organizira „psihološke“
odnose između nosećih likova te „obiteljske drame“, me-
زالijansa je, naravno, znak postupnog raspada konven-
cionalnih društvenih formi, obitelji same. U jasnom odno-
su *Majke* prema Ibsenovim *Sablastima* prepoznajemo,
naravno, tragične karaktere i njihovu zlu kob. No u meta-
dramskom i metakazališnom smislu već ovdje nalazimo
tragove postupka:

„Witkacy razbija građanski svijet iznutra, nadajući doslov-
nu konkretnost onome što je u Ibsena metaforički sugerirano“⁵ – pri čemu to čini tako da „stare forme“ ibsenov-
skog svijeta podvrgava prosedeu komike i smijeha. Jer te
su forme u svijetu Witkacyjeva „sada i ovdje“ arhaične,
izgubljene funkcionalnosti, pri čemu i sama kob kao načelo
iz kojega se generira tragični karakter Ibsenovih likova
biva podvrgnuta groteskizaciji. Witkacy odbacuje metafizi-
kizaciju naturalističke provenijencije, njegove sablasti
proizvod su metapovijesnog, katastrofističkog historiozof-
skog nacrtu čija sudbina dolazi iz budućnosti – iz masov-
ne civilizacije uniformnog svijeta čiji je dolazak neumi-

tan. Zato mu je mnogo bliži Strindberg iz čije *Sablasne sonate* preuzima motiv vampirizma, ali i druge kompozicijske i simboličke postupke: uostalom, u Strindbergovu komadu vampirizam je osnovno dramsko načelo. A u tom kaosu znakova istrošene kulture – meزالijansa je signal njihove socijalne i povijesne zadatosti: upravo zato i Leonov će se život pretvoriti u još jednu nesretnu meزالijansu – meزالijansu „velikih“ ambicija i ništavne, kompromitantne zbilje.

U tom smislu posebno značenje stječe literarna svijest čitatelja, koji su od samog početka svjesni kazališnih i kulturnih (pa i slikarskih) aluzija, zahvaljujući „tipičnoj“ scenariji realističkog teatra – obiteljskog, građanskog salona, ali i njegovoj simboličkoj vampirizaciji naglašenoj nijansama sive boje. No još je važnija literarna i kazališna samosvijest samih likova: obilježava ih, s jedne strane, spoznaja o vlastitoj „parazitskoj“ genezi (i sami se spore oko nje: Leon je sklon Strindbergu, Majka prihvaća obojicu), ali koja im, s druge strane, nameće uloge koje igraju kao likovi iz iste kazališne tradicije. Na taj način oni stječu dvostruku perspektivu: s jedne strane sudjeluju u dramskoj radnji, dok istodobno promatraju sebe s distance, kao osobe svjesne svoje kulturne zadatosti i istrošenosti. Gubeći tako svoju autonomnost, oni sudjeluju u metakazališnoj igri u kojoj je pozornost prebačena na formu, na postupak i njegovu genezu. Svijet kazališta iluzije odavno je mrtav, u njega vjeruje još samo komični direktor teatra Iluzjon.

Uostalom, *Majka* i jest drama o prošlosti koja traje sve dok je u metateatarskoj gesti ne prekine siloviti akt agresije iz budućnosti. To je trenutak u kojemu se susreću sva tri Leonova vremena. No čak i prizor spektakularnog spuštanja cijevi u zatvorenu ćeliju, iz koje izlaze Radnici kao akteri budućnosti, i koja zatvara prošlost u koju zamamno, ali uzaludno pozivaju gosti iz prošlosti (majka i otac iz vremena prije Leonova rođenja), podvrgava Witkacyjev kazališni svijet još jednoj kompromitaciji: „sada i ovdje“ likova, prije svega Leona koji u tom kaosu vremenâ mora nestati, postaje „nigdje i nikad“ – pretvara se, kako tvrdi Gerould, u konačno ništavilo:

„U završnoj slici postoje dva bitna elementa: odsutnost, ili prazno mjesto u kojemu je nekoć moglo ležati tijelo neprežaljenog junaka, i šest identičnih robota što stoje u redu,

nestrpljivo čekajući svoj red na ulasku u cijev koja će ih ponovno ponijeti do sljedećeg posla – savršeno utjelovljenje uniformizacije. Prošlost je uništena, scena je ispražnjena od svojih starih formi iz kojih je isisana krv.“⁶

No je li to baš konačno ništavilo – nije li i ono samo kazališna zamka? Uostalom, ni taj nemogući stroj nije djelo tehnološke revolucije, već svoje podrijetlo vuče iz kazališne radionice u kojoj traju pripreme za odigravanje još jedne „metafizičke komedije“: fatalna cijev zapravo je „stroj za konačno isisavanje leševa majki nedosisanih od strane jedinaca“, zbog čega, kako zaključuje drugi interpretator *Majke* Lech Sokół, ovdje „istinski makabrični kraj okrunjuje makabrični motiv vampira.“⁷ U tom smislu, u „permanentnoj revoluciji“ koju možemo zamisliti, moguće su i daljnje meزالijanse, a vampirizacija njihovih sudionika pitanje je odabira sila kojima ne znamo imena: ona pripadaju Witkacyjevu katastrofizmu, svijetu koji je osuđen da živi bez metafizičkih tvorbi, u raljama sveopćeg pragmatizma. Taj svijet umire polagano, u grčevima, a smijeh koji izaziva škrgutav je i pomalo kiseo.

Stanovita podvojenost između Witkacyjeve kazališne teorije i prakse, upisane u dramske tekstove, prisutna je i u dugoj tradiciji tzv. witkacyologije – posebne discipline u čijem je središtu interesa njegova stvaralačka i umjetnička osobnost – s razmeđa polonistike, filozofije, estetike, dramtologije, teatrologije i povijesti umjetnosti. U njoj, naime, možemo razlikovati dva načelna stava: prvi je onaj koji u potrazi za jedinstvenom strukturom njegovih tragifarsi pokušava pronaći zajednički nazivnik – kao što je to, primjerice, u stavu Jana Błoriskog da sve Witkacyjeve likove pokreće isti motivacijski sklop: žudnja za proživljavanjem „Tajne postojanja“ koja potvrđuje njegovu izvornu situiranost u modernizmu. Međutim teatrološka misao sklonija je potrazi za mehanizmima teatralnosti koji u autoru *Majke* prepoznaju majstora kazališne scene, ne tako udaljena od ideja nadrealista, Mejerholda ili Brechta, a koja je upisana ne toliko u teoriji Čiste forme, koliko prije svega u *redateljskom tekstu* njegovih komada. Pa ipak, u dimenziji sinteze, te se dvije interpretativne tradicije preklapaju, pri čemu glavni junak metapovijesne farse postaje sâm Witkacy kao junak vlastitog kazališta – kazališta ironične i grčevite grimase u doba zamiranja „metafizičkog osjećaja“ i svake umjetnosti, u doba kojim

vladaju propale individue i hulje. Upravo u tom ključu naziremo mogućnosti daljnjih tumačenja u kojima je bio proglašavan prethodnikom egzistencijalizma, drame apsurdna, ili pak – u novije vrijeme – postmoderne.

Majka je jedan od najuspjelijih i najsceničnijih Witkacyjevih komada. Nažalost, otkrivena je prilično kasno: neobjavljena, ni uprizorena za vrijeme njegova života, naći će svoje mjesto tek u prijelomnom izdanju njegovih drama iz 1962. godine, s kojim započinje Witkiewiczova svjetska recepcija. No kazališna moć samoga teksta bit će prepoznata nešto kasnije, s pojavom prvih prijevoda na strane jezike: francuski, talijanski i engleski te će – od predstava belgijskog Théâtre de l'Écluse (red. L. Binot) te rimske Compagnie del Proscopino secondo (red. Mario Missiroli) 1969. godine – započeti svoj trijumfalni pohod po europskim i svjetskim kazalištima. Pri tome posebno značenje ima premijera u pariškom kazalištu Madelaine Renaud i Jean-Louisa Barraulta, u režiji Claudea Régyja (1970): kako bilježi Janusz Degler, povjesničar svjetske recepcije Witkiewiczova kazališta, uspjeh te predstave, u kojoj je u glavnoj ulozi nastupila jedna od najvećih pariških glumica, Madelaine Renaud, „imao je bitno značenje za daljnju recepciju Witkiewicza u svijetu. Prokrčit će mu put u druge zemlje i uvesti njegove komade, koji su do tada igrani uglavnom kao eksperimenti, na pozornice mnogih profesionalnih kazališta.“⁸ Slijedit će predstave u Zürichu, Stockholmu, Münchenu, pa i u dalekom Riju de Janeiru... Naravno, poljska kazališna recepcija nešto je ranija: otpočinje izvedbom na sceni krakovskog Teatra Starog 1964. godine u režiji Jerzyja Jarockog, sa sjajnom Ewom Lassek u ulozi Majke. Ta iznimna predstava bit će obnovljena 1972. godine i svakako je znatno doprinijela popularnosti teksta na poljskim kazališnim scenama. Od tada, u konkurenciji sa *Šusterima* (Szewcy), *Vodenom kokom* (Kurka wodna), *Luđakom i opaticom* (Wariat i zakonnica), *Poludjelom lokomotivom* (Szalona lokomotywa), *Sipom* (Mątwa) i komadom *U maloj kuriji* (W małym dworku), *Majka* je jedna od najčešće izvođenih Witkacyjevih tragifarsi. Do sada, nažalost, bez hrvatskog prijevoda i uprizorenja.

Vratimo se na kraju na naš prigodničarski početak: iz sukoba koji obilježava „obiteljska psihomahija“ dvaju Witkiewiczza – a koji je ujedno i srazom dviju poljskih moder-

nističkih generacija – „pobjednikom“ je, premda posmrtno, postao Witkacy: Witkiewicz, otac ostao je, doduše, jednim od junaka nacionalne kulture, no njegov je sin nadišao horizonte *poljskosti* i postao jednim od junaka europskog kazališta 20. stoljeća. Uostalom, u nizu velikih tvoraca poljske dramske groteske, poput Witolda Gombrowicza i Sławomira Mrożeka, Witkacyju pripada prvenstvo. Dodajmo na kraju i to da je veliki Tadeusz Kantor, „zloračeci“ Witkiewiczove drame, upravo od njih započeo avanturu koja je završila fascinantnim „teatrom smrti“. Witkacyjevo je iznimno dramsko i kazališno stvaralaštvo svjedočanstvom univerzalizacije poljske kulture, a time i njezinih najviših dometa.

¹ O Witkiewiczovu katastrofizmu i njegovim implikacijama šire u: Blažina, Dalibor. 1993. *Katastrofizam i dramska struktura. O Stanisławu Igancyju Witkiewiczu*. Hrvatsko filološko društvo. Zagreb.

² O obiteljskoj i svjetonazornoj „psihomahiji“ Witkiewiczza, oca i Witkacyja u kontekstu njihova doživljaja hrvatskog Jadrana šire u: Blažina, Dalibor. 2005. Witkiewiczzi na Jadranu. Pokušaj rekonstrukcije. Blažina, Dalibor. *U auri Dušnog dana*. Hrvatsko filološko društvo. Zagreb. 255-281.

³ Gerould, Daniel. 1981. *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa. 326.

⁴ Isto, 327.

⁵ Isti, 330.

⁶ Isto, 449.

⁷ Lech Sokół. 1995. *Witkacy i Strindberg: dalecy i bliscy*. Wiedza o kulturze. Wrocław. 246.

⁸ Degler, Janusz. 2013. *Witkacy na świecie*. http://witkacologia.eu/uzupelnienia/Degler/J.Degler_Witkacy%20na%20swiecie.pdf (Pristupljeno 10.11.2014.)